



RUTH PIQUER SANCLEMENTE

Aspectos estéticos del Neoclasicismo musical en la obra de Ernesto Halffter

La obra de Ernesto Halffter es ejemplo de las ideas de conciliación entre tradición y modernidad que se vincularon a la música española de los años veinte y treinta. A través de su recepción, y relacionando la crítica y el pensamiento filosófico y estético, se destacarán aquellos aspectos que permiten una posible definición del concepto de Neoclasicismo musical en España en la primera mitad del siglo XX.

Ernesto Halffter's output is representative of the idea of the conciliation between tradition and modernity associated with Spanish music of the 1920s and 1930s. A study of its reception, and the relationship between criticism and philosophical and aesthetic thought, will help to establish a possible definition of the concept of musical Neoclassicism in Spain during the first half of the twentieth century.

Introducción

El año 1915, tras la vuelta de Falla de París, inauguraba una etapa de renovación en la música española, cuyo esplendor tuvo lugar en los años veinte y cuyo guía estético fue el crítico y compositor Adolfo Salazar¹. Sus escritos, junto con la obra y el magisterio de Falla, guiaron el pensamiento musical del momento². La repercusión de sus consideraciones otorgó a la obra de algunos compositores un valor peculiar, y ello fue especialmente significativo con Ernesto. Su obra era para el crítico el símbolo de un “nuevo clasicismo”.

No se puede comprender la renovación musical de la década de los veinte y treinta, y lo concerniente al Neoclasicismo, sin analizar las ideas filosóficas y estéticas que se habían esbozado una década antes y que sustentarían los conceptos de vanguardia y modernidad en España. La actividad musical de los años veinte implicó sin duda una fuerte renovación de los lenguajes, y, como afirma Emilio Casares, “la aceptación

¹ Emilio Casares Rodicio: “Adolfo Salazar y el grupo de la generación de la República”, *Cuadernos de Música*, I, 1, [1984], pp. 7-27 y “Adolfo Salazar o el espíritu regeneracionista de la música española”, *Cuadernos de Música*, 2, 1992, pp. 87-110.

² Carol A. Hess: *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898-1936*, Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2001.

de lo que en los veinte eran los lenguajes musicales más avanzados en Europa”³.

El triunfo de la estética de lo francés frente a lo germano, llevaría al predominio del Impresionismo y, posteriormente, en los años veinte, del Neoclasicismo⁴, éste último como depuración y culminación del deseo de síntesis entre tradición y modernidad. En España este proceso estuvo en manos de Adolfo Salazar, que será el que, “en torno a 1918, haga caer la batalla entre ambas nacionalidades a favor de los franceses”⁵.

Desde el impresionismo y un nacionalismo progresista pasando por el atonalismo de Schoenberg, reflejado por ejemplo en una de las primeras obras de Rodolfo Halffter y el dodecafonismo que hace su presencia en el grupo catalán, al neoclasicismo stravinskyano que es a la postre la gran línea estética de la Generación (de la República), transcurren veinte años de cambio continuo⁶.

Por ello, la asimilación del Neoclasicismo europeo se construyó, desde ese predominio de lo francés, a partir de la influencia de Strawinsky, las frecuentes visitas del compositor⁷, y la repercusión de su pensamiento, transmitido a través de los escritos de Adolfo Salazar, que asumió esta estética como suya⁸. La importancia del Neoclasicismo como atención a la forma musical, del mismo modo que lo expresaba el compositor ruso, (de ello hablaba en *Poética Musical*⁹, y en *Crónicas de mi vida*¹⁰, en relación a su idea de la forma musical como lado “fabril, artesanal, de la actividad artística”¹¹ que se apoya en los “valores constructivos, más que expresi-

³ E. Casares Rodicio: *La generación de la república o la Edad de Plata de la música española*, Madrid, Fundación Juan March, 1983, p. 8.

⁴ Si excluimos el dodecafonismo como tendencia, sin embargo no respaldada por una corriente estética dominante como el Neoclasicismo.

⁵ E. Casares Rodicio: “La música española hasta 1939 o la restauración musical”, *Actas del Congreso Internacional “España en la música de Occidente”*, Madrid, INAEM, 1987, Vol 2, pp. 261-323.

⁶ E. Casares: *La generación de la República...*, p. 12.

⁷ C. Hess: *Manuel de Falla and Modernism in Spain...*, pp. 161-180. Sobre la visita de Strawinsky a Barcelona véase Joan Salvat: “Strawinsky a Barcelona,” *Revista Musical Catalana*, 21, 1924, pp. 85-86 y Oriol Martorell: *Strawinsky en Barcelona, rectificaciones y precisiones*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

⁸ “el Neoclasicismo vendrá indisolublemente unido a la personalidad trascendental del momento que es Strawinsky [...] la presencia de Strawinsky se hace fuerte y va sustituyendo gradualmente como punta de lanza estética a Debussy, en torno a 1921”, E. Casares Rodicio: “La música española hasta 1939...”, p. 311.

⁹ Igor Strawinsky: *La Poética Musical*, 1ª edición en castellano. EMECE, Buenos Aires, nota preliminar de Adolfo Salazar, 1946. Salazar traduce esta primera versión en castellano manifestando su comunión con los preceptos de Strawinsky.

¹⁰ I. Strawinsky: *Crónicas de mi vida*, Buenos Aires, Sur, 1935.

¹¹ Enrico Fubini: *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, p. 348.

vos, de la obra musical”¹²), fue clave en las reflexiones sobre el concepto de lo clásico, y la posibilidad de un neoclasicismo. Igor Strawinsky publicó en *The Dominant*, en 1927, un artículo, conocido en España, sobre los conceptos de clasicismo y neoclasicismo, aclarando que no existía un verdadero clasicismo en el siglo XX, sino un uso de las formas clásicas para otros fines¹³, definiendo el Neoclasicismo como regreso a la sustancia formal clásica y especialmente a los valores constructivos de ésta, aspectos notablemente subrayados en el pensamiento español.

El Neoclasicismo en España adquirió una serie de rasgos determinados por la pervivencia de muchos de los condicionantes estéticos del 98, desde las premisas estético filosóficas que discurrían en la línea de modernismo –clasicismo a través del pensamiento de Ortega y Gasset y Eugenio d’Ors principalmente. Como señala José Carlos Mainer,

La vida cultural española de los años veinte y treinta dio a los visitantes extranjeros una impresión simultánea de anacronismo–tradicionalismo y modernidad y esa ambivalencia se dio en la obra de los jóvenes –Lorca es un ejemplo muy a mano–, sin que se quebrantara en demasiadas ocasiones esa imagen de generación acumulativa del 98, que acuñara, en frase muy afortunada, el profesor Vicens Vives¹⁴.

Las ideas expresadas por el filósofo Ortega y Gasset son esenciales para establecer un análisis del concepto de Neoclasicismo en España por su participación en las ideas de vanguardia, y para comprender la síntesis entre tradición y modernidad que subyace en el significado del Neoclasicismo como estética, culminada en el Falla de *El Retablo* y el *Concerto*¹⁵, modelo a seguir en los compositores jóvenes. La afinidad ideológica de Ortega y Falla en torno a 1915, que no entraremos a tratar aquí, es punto de partida para estas consideraciones¹⁶.

Por otra parte, muchos de los conceptos que señalaba Ortega en *Musicalia*¹⁷, y posteriormente en *la Deshumanización del Arte*, tuvieron su reflejo

¹² Ibidem.

¹³ André Boucourechliev: *Igor Strawinsky*, Madrid, Turner, 1987, pp. 187-88.

¹⁴ José-Carlos Mainer: *La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Barcelona, Los libros de la Frontera, 1975, p. 204

¹⁵ Adolfo Salazar: “El *Concerto* de Manuel de Falla, idioma y estilo, clasicismo y modernidad”, *El Sol*, 30-XI-1927.

¹⁶ José Ortega y Gasset en sus *Meditaciones del Quijote*, editadas en la Residencia de Estudiantes en 1914, afirma criterios similares a los establecidos por Falla en su conferencia-concierto del Ateneo de Madrid en 1915.

¹⁷ J. Ortega y Gasset: *Musicalia*, en *Obras Completas II*, Madrid, Alianza, 1983, pp. 235-44 (Publicado en *El Sol*, 8 y 24 de marzo de 1921).

en la crítica y los escritos musicales de Salazar y en otros críticos influyentes¹⁸, y se utilizaron en la justificación del nuevo ideal neoclasicista. La metáfora orteguiana influyó además en las nuevas generaciones de músicos después de Falla en el sentido de incorporación de la ironía en la creación, como veremos en *Sinfonietta* de Halffter.

El concepto de lo clásico en Eugenio d'Ors, similar a Strawinsky en el ideal formalista y a Ortega y Gasset en la idea de lo clásico¹⁹, repercutió asimismo en la crítica del momento, principalmente a partir de su ensayo *Lo Barroco*²⁰ y sus *Glosas* críticas²¹.

Considerando estas premisas, y como consecuencia del examen de la idea de Neoclasicismo en la música española, se deducen dos rasgos estéticos fundamentales que conllevan una serie de cualidades precisas, las cuales se tratarán a través de la obra de Ernesto Halffter: Por una parte, la idea de Música Pura, si bien fue rasgo patente en la aspiración estética desde principios del siglo XX, adquirió especial fuerza y significación, con diferentes matices, en aquellas fuentes escritas que trataron la idea de lo clásico y el nuevo clasicismo. En principio cercana a la noción de “música absoluta” de Hanslick o Hegel en el aspecto *formalista*, se asoció en su nuevo significado a la concepción de música “depouillé”, *depurada*, de Francia, y al neoclasicismo francés antirromántico y antigermano de después de la Primera Guerra Mundial²². De esta idea de pureza derivó la atención a la forma musical como resultado del equilibrio de forma y contenido, y pensamiento del clasicismo, con la importancia del constructivismo como ideal que sintetiza el valor de armonía, timbre (resonancia sonora dentro de la tonalidad) melodía, y ritmo, y los criterios de serenidad y de sencillez.

Por otra parte el concepto de Retorno, teniendo en cuenta el análisis de los puntos anteriores, obtuvo una variedad de significaciones, entre las cuales, la referencia al siglo XVIII de Scarlatti sostuvo el

¹⁸ El mismo Salazar manifestaba su adscripción a los conceptos orteguianos en relación al problema del nacionalismo español: Adolfo Salazar: “España como nación musical”, *El Sol*, Madrid, 30-XI-1918.

¹⁹ Como estado histórico de adecuación entre lo social y cultural, y por tanto como resultado de la posibilidad de “estilo”, algo irrealizable en el siglo XX para los pensadores que aquí estudiamos: J. Ortega y Gasset: *Obras Completas I*, Madrid, Alianza, 1983, p. 75.

²⁰ Eugenio d'Ors: *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos/Alianza, 2002.

²¹ Eugenio d'Ors: *Glosas: Páginas del Glosari de Xenius* (1906-1917), versión castellana de Alfonso Maseras, Madrid, Saturnino Calleja, 1920, p. 146.

²² Bryan R. Simms explica la estética neoclásica como una tendencia generalizada tras la 1ª Guerra Mundial en Europa, cuya bandera era la “claridad y la accesibilidad”, y el rechazo a la experimentación. Véase Bryan R. Simms: *Music of the Twentieth Century, Style and Structure*, New York, Schirmer Books, 1986, pp 275-77.

Neoclasicismo como retorno serio a la tradición, concepto que por otra parte se fundaba en la búsqueda de universalización a partir de la obra neoclásica de Falla²³.

Los criterios estéticos comentados, tal como señala Emilio Casares, derivaron en una serie de aspectos netamente musicales que en España definieron el neoclasicismo “como el peso de lo formal, del lado formal, del lado fabril de la música; *revival* de formas absolutas, cuarteto, sonata, sinfonía, y formas barrocas [...] Vuelta al XVIII como lugar de inspiración; textura lineal transparente, con un contrapunto disonante en contra de romanticismos, huída de cromatismos y armonías postwagnerianas, color instrumental refinado”²⁴.

“El anhelo clasicista actual”: Adolfo Salazar y las primeras obras de Halffter

Las primeras obras de Ernesto Halffter suscitaron el interés de Adolfo Salazar hacia unos parámetros estéticos que inauguraban en la crítica musical española la referencia al concepto de Neoclasicismo. Con sus comentarios definía muchos de los rasgos musicales que se asociaban a “lo clásico”, y asentaba en la crítica musical el “horizonte estético neoclasicista”, que se extraería en los años veinte de su análisis de la obra de Falla y Ernesto Halffter.

En tres textos, publicados en 1923 en *El Sol*, titulados “El anhelo clasicista actual”, se utilizaba por primera vez el término “*nuevo clasicismo*” como categoría estética que se decantaba en la práctica musical española.

Salazar hablaba en estos textos de las obras de cámara de Ernesto Halffter, la *Suite para instrumentos de viento*, el *Cuarteto de cuerda*, *Dos Bocetos Sinfónicos*, una *Suite para trío* y un *Quinteto*. El *Cuarteto* (1923), estrenado por el Quinteto Hispania el 7 de junio de 1923 en la sala Aeolian de Madrid, era descrito así: “Es quizá, esa obra, el primer triunfo del nuevo clasicismo. Las obras de Ernesto Halffter están profundamente alimentadas por la savia clásica”²⁵.

²³ Salazar tomó a Falla, y más adelante a Halffter, con matices que veremos, como referencia de un nacionalismo historicista que subyacía en su concepto de Neoclasicismo, alejando a los compositores españoles de la “frialidad” clásica y enfatizando la discusión sobre la validez estética de ese retorno al siglo XVIII.

²⁴ E. Casares Rodicio: “La música española hasta 1939...”, p. 312.

²⁵ A. Salazar: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. III. El anhelo clasicista actual. Su música para cuarteto”, *El Sol*, 5-V-1923.

El crítico aludía a los referentes estéticos por los que discurrió la conceptualización de lo clasicista en estos años: la importancia de la forma, esta vez desligada del formalismo alemán, y cercana a lo objetivo en el sentido stravinskyano y, sobre todo, la alusión al equilibrio perfecto entre la forma y el contenido expresivo, el discurso musical, desde un enfoque que enaltecía la emotividad y expresividad en la música española como elemento distintivo alejado de la contención del neoclasicismo europeo: “Se acusa su estirpe clásica. Un clasicismo por equilibrado contraste en los compositores de la obra de arte, necesidad expresiva, interna, subjetiva y los medios exteriores, objetivos. El examen de la obra de Ernesto Halffter me inspira el vivo sentimiento de que sus obras comienzan a lograr un nuevo clasicismo”²⁶.

Este comentario hace de nuevo ineludible la relación con las ideas de Strawinsky. No hay que olvidar que cuando se tradujo la *Poética Musical* en 1946, Salazar encontró plasmado en ella su credo estético. Prologó la edición española, señalando: “Lo que según su vocabulario podría denominarse como tipología de sus ideas, es para mí tan exacto, tan congruentes me son con mi propio pensamiento, que en varias ocasiones me detuve a pensar si no me habría convertido yo en un eco prematuro, a manera de resonancia”²⁷. Strawinsky observaba una dependencia ineludible entre la forma musical como elemento externo y lo “esencial” de la psicología de la música, el discurso musical.

Por su parte, el crítico Juan José Mantecón, *Juan del Brezo*, seguía, como muchas otras veces, en *La Voz* en el mismo año 1923, la terminología y orientación de Salazar, e introducía la alusión al clasicismo en su referencia a Haydn, demostrando la relación del ideal formalista con el clasicismo del XVIII, Mozart y Haydn, y describiendo la obra de Halffter como “bien acabada, ponderada, bella...”²⁸.

La alusión a la importancia de la forma y la referencia constante al equilibrio estaban ligadas en la crítica de los años veinte a la búsqueda del ideal de “música pura” en su orientación como depuración, claridad, estricta musicalidad y objetividad, (si bien tenemos en cuenta la ambigüedad del concepto y su puesta en duda por los propios críticos y compositores de la época). Salazar comentaba sobre el Cuarteto de Cuerda: “justo equilibrio y exacta ponderación. Depurado buen gusto, limpio de énfasis y superficialidades” y destacaba también la “claridad y rotundidad de pensamiento junto a la precisión técnica”²⁹.

²⁶ Ibídem.

²⁷ I. Strawinsky: *La Poética Musical*...

²⁸ Juan José Mantecón: “Concierto por el Quinteto Hispania. Adolfo Salazar, E. Halffter, H. Allende, J. Gil”, *La Voz*, 13-VI-1923.

²⁹ A. Salazar: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. III. El anhelo clasicista actual. Su música para cuarteto”, *El Sol*, 5-V-1923.

Esta última cita insta a tratar brevemente el sentido intelectualista del concepto de Neoclasicismo. Anunciado como dijimos por pensadores como Eugenio d'Ors y Ortega y Gasset, que otorgaban a la idea como síntesis una importancia crucial, se relacionó, en el pensamiento estético, literario, artístico y musical, con el constructivismo sintético de compositores como Ravel y Strawinsky. (La idea de clasicismo cobra especial relevancia en la crítica española desde principios de los años veinte en la recepción de Maurice Ravel, especialmente por la trascendencia de obras como *La Rapsodia Española* y *Le Tombeau de Couperin*. El compositor es equiparado en su perfil clasicista³⁰ y constructivista con Strawinsky)³¹.

En junio de 1927, con motivo del tricentenario del poeta Luis de Góngora, se publicó una edición especial de *La Gaceta Literaria*, que representaba un cambio de mentalidad en la manera considerar su poesía y que en otro orden traducía el deseo de recuperación de la tradición. Uno de los artículos, de Benjamín Jarnés, comparaba a Góngora con Strawinsky, por crear ambos una “genial arquitectura”, indicando el perfil constructivista del Neoclasicismo, a través de una “tranquila inteligencia”³², (intelectualismo), del mismo modo que Salazar hablaba de la “claridad de pensamiento” en Halffter. Jarnés reflejaba la introducción de la estética modernista-clasicista de Strawinsky en los círculos literarios españoles. Además los poetas del momento veían en Góngora la posibilidad de la recreación de la metáfora (orteguiana) cercana a la abstracción y a la forma pura.

D'Ors anunciaba estos conceptos en sus *Glosas* de 1920, suscribiendo estas connotaciones de intelectualismo en el rechazo al romanticismo y a la noción de Barroco. Su contraposición entre lo clásico –razón, equilibrio, medida–, por una parte y lo barroco, –irracionalidad, instinto y sensualidad–, parecía contener siempre una condenación de lo barroco como inclinación estética presente en todos los estilos y épocas. D'Ors consideraba el clasicismo como un estado de asentamiento social y cultural, de la misma manera que Salazar y otros críticos asociaron el clasicismo verdadero al siglo XVIII, cuestionando así su posibilidad de adecuación a ese ideal estético en el siglo XX: “El estilo de la civilización se llama clasicismo. El estilo de la barbarie... ¿no le daremos el nombre de Barroco?”³³, y en otro texto: “El clasicismo profesa inquebrantable culto al gusto, y quizás el gusto no sea más que el genio socializado, el genio

³⁰ Gerardo Diego: “Ravel, rabel y el Rabelín”, *Revista de Occidente*, nº 13, VI-1924.

³¹ Adolfo Salazar: “Ravel, Strawinsky y el perfil moderno”, *El Sol*, 19-IV-1921.

³² “¡Cuántas veces hemos juntado estos dos nombres: Góngora, Strawinsky! Ambos expresan las más substanciales características del arte de nuestra época. Creó el primero un mundo lírico; el segundo un mundo musical. Para uno y otro... en el principio era la clara inteligencia.” Benjamín Jarnés: “El centenario en Córdoba”, *Gaceta Literaria*, nº 11, I-VI-1927.

³³ Eugenio d'Ors: “El Wildermann”. 1911. En *Lo Barroco*, Madrid, Tecnos / Alianza, 2002, p. 29.

vuelto humano y civil”³⁴. Para d’Ors la intelectualización del estilo estaba en el orden y la norma: “Apenas la inteligencia afloja sus leyes, recobra la vida su fuero. Así que la disciplina pierde su carácter sagrado, la espontaneidad reviste una manera de divinización. Siendo, por esencia, todo clasicismo intelectualista, es por definición, normativo y autoritario”³⁵. Este aspecto en la música se convirtió en una suerte de formalismo bajo el influjo strawinskyano. No obstante la influencia de Falla rechazó lo estricto y lo academicista del concepto, para proponer el rechazo a los “moldes”³⁶ y la atención a la esencia musical. Ortega, como vimos, planteaba también el intelectualismo a través de la objetividad en el arte, relacionándolo con el cubismo, y utilizando una terminología: “perfil anguloso, transparencia y pureza”, que remite a las consideraciones de nuestros críticos musicales a la hora de traducir el ideal de música pura en los aspectos de transparencia, perfil nítido, e incluso en usar criterios plásticos relacionados con el auge del cubismo clasicista en el momento³⁷.

En la crítica musical Salazar validaba la novedad técnica, la modernidad, cuando respondía a una idea o un discurso claro, (esto último por otra parte responde al aludido sentido de exaltación de lo expresivo en la música española), un elemento distintivo que sobre todo se destacaba en las referencias a la obra de Falla y Halffter. Al relatar sus impresiones sobre las obras para piano de Ernesto Halffter, el crítico asociaba las ideas de depuración a esa “claridad de pensamiento” indicada: “Pura delicia sonora, calidad netamente musical per se, no por alusión a asuntos sentimentales o pictóricos..., equilibrio. Música depouillé, depurada. Belleza melódica y timbre cristalino”³⁸. Y en otro de los artículos: “Limpieza y exactitud de escritura armónica, disposición pianística, depurada y precisa”³⁹.

La idea de música “depurada” se utilizó en muchas ocasiones con el significado de estilización y depuración de la tradición, culta y popular,

³⁴ Esta afirmación se hizo en los comentarios a un concierto de Wanda Landowska, “El concertista más clásico de nuestros días”. Eugenio d’Ors: *Glosas: Páginas del Glosari de Xenius...*, p. 146. (Texto de 1911)

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Falla afirmaba: “Creo, modestamente, que el estudio de las formas clásicas de nuestro arte sólo debe servir para aprender en ellas el orden, el equilibrio, la realización frecuentemente perfecta de un método. Ha de servirnos para estimular la creación de otras nuevas formas, en que resplandezcan aquellas mismas cualidades, pero nunca para hacer de ellas lo que un cocinero con sus moldes y recetas”. Manuel de Falla: Prólogo a la *Enciclopedia abreviada de la música* de Joaquín Turina. Madrid, 1917. En *Escritos sobre Música y Músicos...*, pp. 51-54.

³⁷ J. Ortega y Gasset: *La deshumanización del Arte*. OC, II, 7ª ed. 11 tomos. Madrid, 1966, pp. 77-79

³⁸ A. Salazar: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: otras obras”, *El Sol*, 24-IV-1923.

³⁹ A. Salazar: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: Crepúsculos”, *El Sol*, 18-VI-1923.

que lleva a considerar también la cuestión de los retornos. En este sentido, la obra para piano de Ernesto Halffter representó para Salazar el ideal de depuración del folclore, comparándolo precisamente con la obra de Bartók, al describirla de forma asociada a los criterios de equilibrio y exacta sonoridad que venimos tratando, coincidiendo en estos comentarios con los que se hacen a la obra de Strawinsky por estos años.

La cuestión de los Retornos. Tradición culta y neoscarlattismo

Es el neoscarlattismo el rasgo estético que, dentro de la recuperación de la tradición culta del siglo XVIII, más peso tuvo en la obra de Ernesto Halffter. Este aspecto esencial de la vuelta al XVIII en el caso español encontró su insignia preferida en Falla y en su discípulo Ernesto como reflejo claro de la mirada hacia la propia tradición en el deseo de revalorizar lo hispano. El siglo XVIII, en el que se inspiraban, no fue del de Bach, si bien el aspecto de polifonía-constructivista era frecuentemente señalado, sino el de Scarlatti y el padre Soler, a través del estudio formal de las sonatas y del propio tratamiento de lo popular en estos autores como modelo para la estilización de melodías populares en obras contemporáneas. La figura de Domenico Scarlatti, desde los tiempos de Wanda Landowska en la Granada de Falla, se asoció con el clavecinismo, la identidad española y el lenguaje neoclasicista. Eugenio d'Ors se expresaba ya en 1920 respecto a los ideales de música pura y sencillez precisamente ante una de las presentaciones de Wanda Landowska en la Residencia de Estudiantes. Además de señalar aquellos rasgos musicales relacionados con este precepto estético, ("creo que también hay el principio de una nueva era en este clave arcaico de Wanda Landowska"), parecía asimilar una vía estética adecuada a la década de los veinte en la cual lo simple, lo sencillo, era básico: "En 1920, la verdadera aristocracia de la conducta no puede tener otro nombre que simplicidad. [...] Y tampoco el refinamiento en el arte puede tener otro nombre que la simplicidad". D'Ors destacaba en el clavicordio: la finura y la austeridad, su trascendente venerabilidad y su capacidad de expresar "lo más hondo de las cosas en la pureza de su aparente superfluidad"⁴⁰. Al situar el clave y la música antigua como símbolos de sencillez, d'Ors se mantenía en los términos de pureza estética promovidos desde principios de siglo en sus escritos, y apuntaba los rasgos estéticos que más adelante se destacarían en Falla.

⁴⁰ Eugenio d'Ors: "Wanda y los estudiantes", *Residencia 1*, nº 2, 1926, pp. 173-174. D'Ors habla precisamente de un repertorio que comprendía obras de Haendel, Mozart, Rameau y Couperin.

Este neoscarlatismo encontró sus modelos en el *Retablo* y *Concerto* de Falla. Era Scarlatti la referencia estilístico-formal en la posibilidad de realización de un repertorio contemporáneo, en un plano neutro de alusión a la forma clásica⁴¹.

Como decía Mantecón, la música de Falla se lanzaba a la polifonía del XVIII y a Scarlatti:

Música que lanzada al periodo rico y exuberante de nuestra florida época polifónica, a la gracia profunda y señorial del XVIII, en la que el alegre contento del vivir se desataba en los sonoros hilos engarzados en melismas de un Scarlatti. Música claramente sentida y compuesta [...] No creo se puede tributar homenaje más significado que éste de la comprensión y la inteligencia despierta para la obra nueva, este anhelo de llevarla a nuestro larario y rendirle culto⁴².

La elaboración del *Concerto* representaba para Salazar el “camino de liberación revolucionario” en Falla:

(El otro camino) era el referente a la forma de la obra. Valiente y decidido, rompe el contacto con el arte del siglo. Dada la necesidad específica, natural, de una construcción, de una arquitectura para su obra, marchó en directo al reservorio neutro, por decirlo así de la forma clásica. No es que tuviese que apelar a un calco en la forma dieciochista, sino que Falla quiere dejar hablar a su conciencia de un modo semejante al proceso espiritual que debió existir en Domenico Scarlatti cuando para separarse de las formas tópicas de la suite de danzas propias de su época se determina a titular simplemente a sus piezas Sonatas, parejamente a otras denominaciones, en un sentido general de “per sonare”⁴³.

La recurrencia a las formas clásicas respondía para Salazar a una necesidad de recursos constructivos para la obra musical, como procedimientos válidos en cualquier época, destacando de nuevo el concepto de clásico como estado estético que equiparaba espíritu artístico y “estilo”, y por otro lado el carácter formalista del nuevo clasicismo. Y parangonaba esa comparación de espíritu estético que muchos críticos

⁴¹ Manuel de Falla ofrecería un concierto de sonatas de Scarlatti en Granada en diciembre de 1927, y las *Sonatas* de Ernesto Halffter compuestas hasta el año 1929 también tenían como referencia a este compositor, así como Rodolfo Halffter escribió sus *Sonatas del Escorial* (1928) haciendo referencia a la obra del Padre Soler.

⁴² Juan José Mantecón: “Concierto en honor de Falla en el Palacio de la música”, *La Voz*, 7-XI-1927.

⁴³ A. Salazar: “Manuel de Falla”, *La Música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930, p. 180.

hacían entre el siglo XVIII y el XX para justificar su alusión y dilucidar la idea de Retorno.

Sobre el scarlattismo en la obra de Falla y aclarando la cuestión de los retornos en la música española como reafirmación del “españolismo”, expresaba años después Federico Sopena la siguiente apreciación:

Hay algo más aún, y que nos interesa extraordinariamente: la afirmación del “españolismo” de Scarlatti: esa moda de los retornos que inaugura Strawinsky tiene en Falla una lógica de subido y esencial nacionalismo, un retorno que no busca la forma por la forma: lo que se busca es esencia de melodía y ritmo. Creo que esta alusión a Scarlatti ha iluminado los horizontes más decisivos y creadores de la crítica musical de Adolfo Salazar. En cierto modo, el *Concerto para Clavicémbalo* (el instrumento de Scarlatti, aun cuando éste, para no entrar tampoco en grandes distinguos se resignase al término confusionista de clavicordio), resume las ideas iniciadas en el *Retablo* que llegan en el *Concerto* a su mayor madurez. Como las Sonatas de Scarlatti, esa obra es un camino de transición hacia algo desconocido. Si Falla, entusiasta de Scarlatti, como también lo fue Albéniz, evoca en términos generales a ese músico tan español, su evocación es menos precisa que imaginaria en el auditor, y más ilusoria que exacta, pues que clasicismo y españolismo se unen en el concepto de Falla, cuyas preferencias clasicistas van, esencialmente, hacia la vieja música española, tan noble y a la par tan popular. El *Concerto* respira ese fuerte aroma, y en *El Retablo*, un olfato advertido sabe encontrarlo⁴⁴.

Hemos visto cómo Salazar destacaba en las primeras obras de Halffter el sentido melódico como elemento asociado a la intelectualidad: discurso claro, pureza, etc, y la calidad tímbrica constructiva. Pero, asociado a estos elementos, percibía también en *Crepúsculos*⁴⁵, “influencias clavecinistas, de Scarlatti y Mozart” (además ese clavecinismo está realmente presente en el cuarteto de cuerda desde su concepción de la forma sonata, así como el tratamiento melódico de inspiración dieciochesca.) El ideal de música pura se resaltaba al establecer una “raíz musicalista” significativa en la renovación musical de esos años, y atribuir el tratamiento melódico a una influencia, como dijimos, de Bartók⁴⁶. Pero ante todo Ernesto Halffter era definido por este mismo crítico como “un Scarlatti del siglo XX”, por su “vitalidad sonora que se aproxima al concepto de

⁴⁴ M. de Falla: *Escritos sobre...*, p. 72.

⁴⁵ Obra sin embargo inscrita en la tendencia romántica del compositor. Véase Yolanda Acker: “Ernesto Halffter: a study of the years 1905-1946”, *Revista de Musicología*, XVII, 1-2, 1994, pp. 97-176.

⁴⁶ A. Salazar: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: *Crepúsculos*”, *El Sol*, 18-VI-1923.

música scarlattiana”⁴⁷. Los criterios bajo los cuales Salazar daba por inaugurado ese nuevo clasicismo en la obra de Halffter pervivieron en el enfoque crítico, conceptual y lingüísticamente, a lo largo de la década de los veinte, de manera que en sus años finales se aplicaban las mismas ideas sobre el *Cuarteto*. Las notas al programa del concierto de la Asociación de Cultura Musical, cuando se presentó el *Cuarteto* en 1928 (junto con el *K 575 en Re M* de Mozart, y el *Op 59 n° 3 en Do Mayor* de Beethoven), rezaban:

El justo equilibrio entre razón y belleza, equilibrio difícil de lograr por un artista de nuestra época en que se busca la originalidad y la personalidad en el descoyuntamiento y la expresión de lo objetivo [...] Ernesto Halffter razona su producción en una línea clásica, línea de construcción sin la cual la obra ha de venir forzosamente abajo. Pero sobre esa línea estructural, la expresión más sincera, más bella y más moderna... eleva un sólido edificio musical.../...Ernesto Halffter, desde sus primeras obras, ha tenido este vivo anhelo de clasicismo constructivo, único, que de la mano de su talento musical podrían llevarle a la perfección hoy obtenida [...].⁴⁸

De las obras de esta primera etapa compositiva de Ernesto trató también Salazar la pieza orquestal *Dos bocetos sinfónicos* en sus artículos del año 1923. Ésta estaba basada en materiales de la *Sonatina-fantasia* para cuarteto, en la cual el matiz neoscarlattiano está también presente y fue resaltado en el mismo año por la crítica. La obra fue un encargo de la Asociación de Cultura Musical con motivo del estreno de su anterior cuarteto, y estrenada por el Cuarteto Budapest, (12 de diciembre de 1923). Sobre ella es interesante la reseña escrita por José Subirá en el estreno, que subrayaba el rasgo neoscarlattiano y la vuelta al siglo XVIII, de la misma forma que Salazar lo hacía con el *Cuarteto en La menor* de 1923. Subirá hablaba de “espíritu en concomitancia con Scarlatti y Mozart”: “Longitud mucho más corta que el cuarteto clásico [...] pero Halffter desdeña la casaca y la peluca que parecen ir asociadas a la música del XVIII, usando tocado y vestidura propios del XX [...] evitando desarrollos amplios y prescindiendo de estructuras simétricas”⁴⁹.

⁴⁷ A. Salazar: “La vida musical. Un músico nuevo. Ernesto Halffter. Sus obras para piano: otras obras”, *El Sol*, 24-VI-1923.

⁴⁸ Felipe Ximénez de Sandoval: “Ernesto Halffter y su primer cuarteto”, Asociación de Cultura Musical, 30-IV-1928.

⁴⁹ José Subirá: *La Sonatina-fantasia*, Asociación de Cultura Musical, 12-XII-1923.

Marche Joyeuse (1922)

Si bien esta obra de Ernesto Halffter no recibió tanta atención por la crítica en lo que al sentido estético aquí tratado concierne, podemos afirmar que en esta pieza pianística de 1922 está presente un sentido neocarlattiano junto con la influencia de Ravel y Strawinsky, (aunque Salazar observaba una influencia debussysta, de *L'isle Joyeuse*.) Sobre ella escribía: “Rasgos muy netos, agudo y recortado perfil, (recordemos la relación con la mención que hace Ortega y Gasset al “perfil anguloso” en referencia al cubismo y a la transparencia y objetividad en el arte), esta marcha grotesca está animada por un dinamismo desbordante y fogoso, que acude para expresar los colores más vivos y brillantes de la paleta orquestal y armónica más moderna”.

En este punto interesa avanzar en el tiempo para considerar la descripción de Gerardo Diego sobre la misma obra. El escritor la trasladaba al campo neoclasicista europeo, de Strawinsky, Ravel y el París de los Seis, una vez establecido en la lectura historiográfica el rasgo de lo irónico desde el hito de *Sinfonietta*:

La *Marche Joyeuse* responde a esa necesidad expresiva del músico moderno, de gran ciudad, del folclor callejero y culturalizado. El título recuerda en gran medida a *Joyeuse Marche* de Chabrier, y a la *Isle Joyeuse* de Debussy. Pero nada más que el título. El espíritu de Chabrier era demasiado bufonesco en estos trances, y, por el contrario, Debussy se evade a pasajes de deslumbrante paganía y se chapuza en las aguas paradisíacas de su isla. Más modesta, la obra de Halffter es bien personal, y la greguería y algarabía de su bitonalidad inquieta y de sus bruscas modulaciones, nadie diría, si no tiene delante la obra, que está lograda casi siempre con dos líneas o, a lo sumo, con tres notas simultáneas. Es el momento en que llega a conocimiento de Halffter la música de postguerra, las novedades escandalosas de París. La politonalidad está muy de moda, y la disonancia se hace obligatoria. El caso es que a veces suena muy bien. Un sabor ácido y fresco, a fruta verde, se tardece cuando los jugos están bien dispuestos y el humor y la hora lo sugieren. La pieza de Ernesto es tan ligera e intrascendente como encantadora. Y así como el ragtime de Strawinsky, se prestigiaba en la portada con una diablura caligráfica de Picasso, la cubierta de la *Marche Joyeuse* se alegrará con un dibujo de Dalí⁵⁰.

La referencia a Gerardo Diego no es casual teniendo en cuenta su posición estética, cercana al neoclasicismo. El poeta se manifestaba en los años veinte afín a estos criterios, destacando la importancia de la pureza

⁵⁰ Gerardo Diego: “La obra pianística de Ernesto Halffter”, *Música*, 14-15, 1945.

a través de la claridad melódica, tímbrica y tonal en el *Retablo* de Falla. Además ya destacaba “el instinto certero de la forma” en el *Cuarteto* de Ernesto Halffter en una carta escrita a Salazar en 1923⁵¹. Y escribía al propio compositor en 1926, agradeciéndole el envío de la partitura de *Marche Joyeuse* y subrayando la “pureza conmovedora”, y la coincidencia con su ideal estético que en la poesía se afirmaba en la nitidez y sencillez de expresión: “Llegar a la música casta me parece un ideal muy de mi estética y me imagino que muy de la suya”⁵².

En el mismo año escribía además sobre el famoso libro de Arconada *En torno a Debussy* desde una perspectiva que situaba el Impresionismo musical como tendencia en declive, ensalzando las ideas de depuración en Bartók y en el *Retablo* de Manuel de Falla:

La voluptuosidad de la materia musical es lo único que le resta a Debussy de ser un romántico. Aún su música nos despierta deleites sensuales que lindan con la enervación y el empalago [...] El problema de acabar de purgar a la música de esos equívocos y hacerla pura y casta –sin perder su finura material– se ensaya ahora, y se resuelve, tal vez, tan bellamente como en el *Retablo de Maese Pedro* o ciertas páginas de Bela Bartok⁵³.

Nos interesan sus palabras en un aspecto más: la relación que hizo el poeta de la obra de Halffter con el París de los Seis, señalando en la *Marche Joyeuse*, aunque con la perspectiva del año 1945 que cierra el periodo de entreguerras, lo que serían los aspectos fundamentales en la siguiente etapa compositiva de Ernesto Halffter, y que en la crítica se relacionaron con el nuevo clasicismo en Europa y en obras concretas españolas: la “burla” de la tradición, la ironía, y la espontaneidad y el juego además del uso del folclore “callejero y culturalizado” (estilizado, al fin). Profundizaremos no obstante en este último aspecto al hablar del hito compositivo de Halffter, *Sinfonietta*. Asimismo, la alusión al primer Dalí en *Marche Joyeuse* anticipa muchos rasgos estéticos comunes entre plástica y música presentes también en el análisis de otras obras.

La Corza Blanca (1924). Tradición popular, primitivismo y esencialismo

La idea de “retorno”, como ya se ha apuntado, tuvo en España un sentido esencial de recuperación del siglo XVIII a través de Scarlatti, lo

⁵¹ Citado en E. Casares: *La música española hasta 1939...*, p. 313.

⁵² En *Correspondencia Gerardo Diego-Manuel de Falla*, Fundación Marcelino Botín-Sanz de Santuola y López, Santander, s.f. Carta fechada en 29-I-1926.

⁵³ Gerardo Diego: “En torno a Debussy”, *Revista de Occidente*, 42, XII-1926.

cual se llevó a la práctica musical. Pero desde el enfoque estético, el retorno implicaba también en los escritos de los años veinte connotaciones de despojar a la obra de toda significación extramusical, dentro del antirromanticismo, y llevarla al primitivismo musical, como recuperación de la tradición popular, del folclore, y como búsqueda de la esencia de éste a través de un sentido sonoro y tonal que Falla ya señaló anteriormente.

Es necesario también un seguimiento de la concepción del arte popular como elemento que, dentro del perfil del Neoclasicismo, formaba también parte de la idea de primitivismo que se busca en todas las manifestaciones artísticas dentro de la vanguardia. Esta similitud entre lo popular y lo primitivo estaba en Falla y se relaciona directamente con la concepción de arte popular de Ortega y Gasset⁵⁴.

Para entender el concepto de “primitivismo” en su síntesis con la utilización de las formas clásicas es esclarecedor el análisis que Salazar hizo del mismo, dentro de su análisis de las pequeñas formas, en *La música del siglo XX*:

El primitivismo es una de las razones por las cuales hay en la actualidad un grupo muy avanzado de compositores que, aunque manejan una sustancia sonora en extremo moderna, retroceden a las formas elementales de construcción. [...] El primitivismo enunciado anteriormente como el futuro en la música de las próximas generaciones aparece aquí confirmado otra vez. Así pues, repetimos: formas elementales, llenas de una sustancia que responda a un nuevo sentido tonal, y tratada en superposiciones polifónicas. Sustituida la tonalidad propia del periodo armónico, se repetirán probablemente las fases históricas de evolución en la escritura, en la forma, y en el ensanchamiento del sentido armónico mancomunadamente, porque dichas fases de la evolución histórica responden al mecanismo de la evolución biológica⁵⁵.

El concepto quedaba asociado en su descripción de la música de los años veinte a la concepción tonal que Falla reclamara para la música y a la simplificación formal. Los rasgos tonales a que aludía el crítico se pusieron siempre de manifiesto en la obra de Falla. Salazar explicaba las diversas tendencias estilísticas de esta orientación estética, del primitivismo, inscrito a su vez en diferentes neoclasicismos:

En parte porque se siente vagamente este retorno a las viejas prácticas, o, mejor dicho, porque se presiente la vuelta de un estado de cosas semejante a los tiempos primitivos de la música, parte como reacción contra los puntos más extremos de la música actual, algunos compositores se han declarado defensores,

⁵⁴ José Ortega y Gasset: *Teoría de Andalucía y otros ensayos*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1942.

⁵⁵ A. Salazar: *La Música en el siglo XX*, Madrid, Ediciones del Árbol, 1936, p. 148.

paulatinamente, de la tonalidad medieval y modalidades eclesiásticas, o han vuelto a la escritura muy simple de polifonía vocal; o bien buscan en el contrapunto formalista un escape hacia la música que llaman objetiva en el sentido de que rechaza imperativos de carácter sentimental o subjetivo. O bien buscan la estructura de la sonata monotemática de Scarlatti⁵⁶.

Las ideas sobre el folclore como recuperación nacional desde finales de siglo a la vanguardia de los veinte generaron un concepto estrechamente unido al discurso estético de estos años y a conceptos como el reseñado primitivismo: el esencialismo. Falla proponía tomar la esencia, el espíritu del canto popular. Extraer de la melodía popular su base para la música nueva. Estas ideas concuerdan con una obra fundamental para la comprensión del proceso de renovación musical que comienza al volver Falla de París en 1914, las *Meditaciones del Quijote* de Ortega y Gasset. Sus consideraciones estéticas denotan unos conceptos y un lenguaje comparables con las ideas de Falla en estos mismos años. En la *Meditación preliminar* Ortega dedica un apartado a los conceptos de “Profundidad y Superficie”:

Algunos hombres se niegan a conocer la profundidad de algo porque exigen de lo profundo que se manifieste como lo superficial. No advierten que es a lo profundo esencial el ocultarse detrás de la superficie y presentarse sólo a través de ella, latiendo bajo ella. [...] Quien quiera enseñarnos una verdad, que no nos la diga, simplemente que aluda a ella con un breve gesto. La dimensión de profundidad, sea espacial o de tiempo, sea visual o auditiva, se presenta siempre en una superficie. De suerte que esta superficie posee en rigor dos valores: el uno cuando la tomamos como lo que es materialmente; el otro cuando la vemos en su segunda vía virtual. Si la impresión de una cosa refleja la materia, el concepto contiene todo aquello que esa cosa es en relación con las demás⁵⁷.

La noción de plenitud sonora, de esencia del sonido en su sentido primitivo, era explicada por Salazar como rasgo de la música del siglo XX. Utilizó las palabras de Paul Bekker para enfocar el uso de las antiguas formas como reacción contra el Impresionismo, y situar el Neoclasicismo como condensación de estos rasgos:

La ley primaria de todas las formaciones armónicas, dice Paul Bekker, se basa en el principio de la descomposición, de la dispersión, de la expansión dinámi-

⁵⁶ Ibidem, p. 149.

⁵⁷ José Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote*: con un apéndice inédito, Madrid, *Revista de Occidente* en Alianza Editorial, 1981.

ca. En consecuencia, la ley primaria del movimiento de reflujo se basa en el principio de la concentración, de la condensación. El objeto de esta condensación es la vuelta a la unidad primitiva del sonido. Se renuncia a la forma ganada por la refracción prismática del sonido en la armonía. El impulso creador tiende a presentar el sonido en su plenitud primitiva e indivisa, tal, por ejemplo, como el viejo arte polifónico lo había concebido. Esta teoría de Bekker sirve análogamente para explicar la evolución del sentido formal y funcional, según queda comentado a lo largo de este ensayo, y hace ver qué profunda razón histórica ha impulsado a los compositores llamados “neo-clasicistas”, de hechura tan significativa en estos últimos años, como reacción lógica y fatal contra el Impresionismo⁵⁸.

El concepto de lo primitivo se asociaba al concepto de pureza en todas las vertientes artísticas. La revista *Horizonte*, en el año 1922, inauguró el nuevo tono clasicista de una publicación que hasta entonces, junto con *Alfar* o *Ronsel*, había seguido la línea estética del Ultraísmo. El “Arte Nuevo”⁵⁹, definido a través del anhelo de orden que comenzaba, se reflejó también en la publicación de la *Revista de Occidente* desde el año veintitrés. Las contribuciones en *Horizonte* de autores como Eugenio d’Ors, Juan Ramón Jiménez o José Bergamín mostraban la inclinación a estas nuevas posturas. El artículo de José Bergamín titulado “Clasicismo” (1922), representaba la influencia del clasicismo literario de origen francés, alabando la publicación *Cordero Blanco* como representante de una nueva mentalidad: “[...] Con ello no ha padecido nada la espontaneidad poética, al contrario, ha ganado, desnudándose y mostrándose todavía mejor en su primitiva pureza. Cabe aquí una lección de verdadero clasicismo, de clasicismo vivo, es decir, presente, permanente”⁶⁰.

Aunque el autor lo enfocaba desde la perspectiva literaria, es necesario constatar su similitud con los conceptos que tuvieron su primacía en la música española: pureza, primitivismo, clasicismo como idea perenne, como sentido o espíritu estético. En la misma revista publicaba Antonio Marichalar un artículo sobre los escritores franceses y su retorno al orden: “Nos hallamos hoy poseídos por un fuerte anhelo de clasicismo... pidamos ejemplo de pureza y precisión”⁶¹.

La recuperación de la tradición popular en los poetas del siglo XX tuvo lugar en paralelo a la estética neoclasicista en la música y respon-

⁵⁸ A. Salazar: *La música en el siglo XX...*, pp. 187.

⁵⁹ Eugenio d’Ors afirma que “Neoclásico es el arte nuevo, el arte de 1924”, en “Arquitectura y pintura”, *Arte de entreguerras. Itinerario del arte universal 1919-1936*, Madrid, s.f.

⁶⁰ José Bergamín: “Clasicismo”, *Horizonte*, 15-X-1922.

⁶¹ A. Marichalar: “Oscilaciones, virar”, *Horizonte*, I-1923.

día a esos criterios de buscar lo primitivo y lo esencial: “La herencia de la tradicional poesía popular, especialmente marcada a principios de los años veinte, sobre todo en los poetas andaluces, tiene como consecuencia un cambio estilístico que se efectuó simultáneamente con el desarrollo del Neoclasicismo musical, llamándose desde 1937 *neopopularismo* a distinción de la imitativa lírica popularista”⁶². En poesía se buscaba exactamente lo que Falla proponía extraer del folclore, la esencia. Falla trataba el tema en un artículo titulado “Introducción a la música nueva”. El concepto de “música nueva”, al igual que el de “arte nuevo” en otros autores, tiene vínculos con la filosofía orteguiana, el aludido primitivismo⁶³, y éste con el ideal de Música Pura: primitivismo como búsqueda del origen y como concepto estilístico que Falla explicaba y estudiaba al trabajar la materia tonal como en la antigua polifonía:

Y ahora veremos por dónde el presente musical vuelve a unirse, en cierto modo, con el pasado más remoto, con el principio natural de la música [...] en virtud de la fuerza misteriosa del espíritu secreto de nuestro arte, la música novísima es pura y simplemente la renovación de aquella otra por tantos siglos olvidada; pero renovación, resurrección de tal modo realizada, que al revivir aquel cuerpo que creíamos muerto, aparece adornado con toda la riqueza que el artificio ha acumulado durante tantos siglos. El espíritu de la música nueva difiere de tal manera del que imperaba en la música tradicional, que de ningún modo puede considerarse al uno como consecuencia directa del otro. El arte decadente no es el nuevo sino el tradicional. El espíritu de la música nueva podría subsistir en una obra en la que sólo se usan acordes consonantes, u homófona⁶⁴.

Ernesto Halffter escribía también sobre esos elementos esenciales en la música sintetizando el pensamiento de Falla unos setenta años después. Halffter hablaba en el siguiente texto de su obra en general, y aunque aquí nos concierne para tratar su musicalización de la obra de Rafael Alberti, es aplicable también a su uso de temas populares, como veremos, en el ballet *Sonatina*.

Los elementos esenciales de la música, las fuentes de inspiración, son las naciones, los pueblos... el folclore es la fuente del nacionalismo musical [...] pero este nacionalismo, no debe ser estrecho, como repudiaba Falla, sino resplande-

⁶² Christiane Heine: “Las relaciones entre poetas y músicos de la generación del 27: Rafael Alberti”, *Cuadernos de Arte*, Universidad de Granada, Dpto. de Historia del Arte, nº 26, 1995, pp. 265-296.

⁶³ J. Ortega y Gasset: *La Deshumanización...*, pp. 114-116.

⁶⁴ M. de Falla: “Introducción a la música nueva”, *Revista Musical Hispanoamericana*, XII, 1916. En *Escritos...*, pp. 30-43

ciente, ya que el carácter nacionalista de la música no debe reducirse a la canción popular. Debe encontrarse, son palabras de Pedrell, “en el genio y en las obras maestras [...] es necesario partir de las fuentes naturales vivas y utilizar las sonoridades y el ritmo en su sustancia [...] se trata de acudir a lo que Falla llama las armonías naturales...”⁶⁵.

Los criterios de simplificación formal, sencillez y estilización folclórica estaban presentes de la misma manera que en la música en los poetas del 27. La inspiración para poetas y músicos era el *Cancionero Popular Español* recopilado por Felipe Pedrell y el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* de Francisco Asenjo Barbieri. El texto de *Mi Corza* musicado por Ernesto en 1924, fue escrito por Alberti en 1921, basándose en una de las poesías más sencillas y breves del cancionero de Barbieri: “En Ávila, mis ojos”⁶⁶. Alberti creó una serie de poemas basados en el cancionero de Barbieri, lo que sería su antología *Marinero en Tierra*.

La canción responde a esos criterios. Con una estructura breve, clara, simétrica, con estrofas separadas por dos interludios instrumentales, demuestra esa alusión a lo primitivo, a la esencia de la que Falla hablaba. En el acompañamiento de la voz, al recurrir a octavas y quintas, mientras que la parte instrumental tiene un sentido scarlattiano y una recurrencia a giros melódicos ornamentales característicos del folclore andaluz, además de utilizar cierta bitonalidad sencilla que ha caracterizado sus obras anteriores⁶⁷. Alberti escribía en *La arboleda perdida*⁶⁸ sobre la obra advirtiéndole la capacidad de Halffter de interpretar su texto, las cualidades métricas y rítmicas, la acentuación, la sencillez en general, de la misma manera que Gerardo Diego admiraba el ideal estético de pureza en el *Retablo* de Falla⁶⁹.

La conciliación del estilo antiguo y lo nuevo a partir de estos aspectos estéticos, comunes en este caso a literatura y música, fue constante en el perfil del Neoclasicismo.

⁶⁵ Ernesto Halffter: “La eterna novedad del folclore”, *La Gaceta del Libro*, II-1984.

⁶⁶ “... con el trabajo de un nuevo libro de poemas al que iba dando forma y del que ya contaba con el título: Mar y tierra. Iniciado no hacía mucho en Gil Vicente por Dámaso Alonso y en el Cancionero Musical de los siglos XV y XVI, de Barbieri, escribí entre los pinos de San Rafael mi primera canción de corte tradicional: ‘La Corza Blanca’, en la que casi seguía el mismo ritmo melódico de una de las más breves y misteriosas que figuran en las anónimas de aquel cancionero y que comienza: “En Ávila, mis ojos”. Rafael Alberti: *La arboleda perdida, Segundo libro (1917-31)*, Madrid, Clásicos Españoles El País, 2005, p. 183.

⁶⁷ Para un análisis profundo de la obra, véase C. Heine: “Las relaciones entre poetas y músicos...”.

⁶⁸ Rafael Alberti: *La arboleda perdida, Segundo libro...*, p. 234.

⁶⁹ *Correspondencia Gerardo Diego-Manuel de Falla...* Carta fechada en 29-I-1926.

Sinfonietta: “El arte al cubo” y la deformación de la tradición

Los planteamientos sobre el destino del arte y la creación en el siglo XX, la cuestión de los retornos, y la recuperación del siglo XVIII lograron plena importancia en la crítica a través de la recepción de las obras de esta segunda etapa creativa de Ernesto Halffter, especialmente *Sinfonietta* que, como veremos, supuso un punto de inflexión en la creación musical del momento y en la obra de Halffter. Tras el éxito de *El Retablo de Maese Pedro* (1924), el estreno de *Pulcinella* de Strawinsky también en marzo de este año, y el *Concerto* (1923-26) de Falla, y dentro del aluvión de críticas en las cuales estas obras se vinculaban al nuevo camino universalista-clasicista de la música española, fue *Sinfonietta* (1925) la que se consideró cúspide de esta orientación. La tradición crítica e historiográfica la designó como culminación del lenguaje neoclasicista-scarlattiano.

La segunda etapa creativa de Ernesto estuvo ocupada en gran parte por su trabajo a cargo de la Orquesta Bética, fundada por Falla en 1923, y para cuyo estreno precisamente la obra elegida fue *Marche Joyeuse*. Los numerosos estrenos de las obras representativas de la música nueva del París de entonces, de Strawinsky, y de las nuevas generaciones de compositores españoles, se unían al afán por recuperar “el medio sonoro de la música clásica”, en palabras del propio Falla, que reclamaba el sincretismo de la orquesta y la reducción de instrumentistas por secciones, poniendo como ejemplo estético la sinfonía y el concierto del siglo XVIII, especialmente a través de Mozart y de Scarlatti: “Cuanto he dicho refiriéndome al concierto o la sinfonía del XVIII, puede ser aplicado en la ejecución de una parte importantísima de la producción sinfónica actual”⁷⁰. Precisamente en 1924 escribía Mantecón en *La Voz* sobre el regreso al siglo XVIII, y el rechazo al impresionismo y al romanticismo en relación a la capacidad y características de dicha orquesta:

Hoy que el sentido crítico e histórico se ha agudizado sobremanera, vemos lo absurdo de querer someter a nuestro módulo actual pretéritas culturas, con intenciones y objetos dispares. También vemos con mayor claridad la posición, específicamente la de la música del siglo XVIII, porque nuestra sensibilidad presente se apareja de muy buen grado con aquella [...] La labor de depuración que Falla, en compañía de Halffter, llevan a cabo para restituírnos en su prístino sentido de la música de Scarlatti, Haydn. Hemos de ocuparnos en breve en la extensión que merece⁷¹.

En este texto Mantecón ejemplificaba cómo la recuperación de la tradición culta dieciochesca en *Sinfonietta*, y su sustancia formal clásica, que-

⁷⁰ Carta de Falla a Salazar. Granada, V-1923.

⁷¹ Juan José Mantecón: “La orquesta bética”, *La Voz*, 10-VII-1924.

daban patentes en las críticas. Arconada por su parte afirmaba sobre *Sinfonietta*: “es musicalmente clásica. En ello no hay ningún otro compositor joven que le supere”⁷², además hablaba de “un regreso al XVIII”⁷³.

En todas estas críticas subyacía la problemática de la validez del uso de la estética dieciochesca y los retornos. Mantecón hablaba por ejemplo de “valor histórico inamovible”⁷⁴ al tratar la forma clásica. Recordemos también las palabras de d’Ors.

Esta problemática, como vimos, se planteó paralelamente y de forma especialmente significativa con *El Retablo* y el *Concerto*. Arconada realizaba en 1927 un análisis de estas dos obras y su pensamiento ilustraba que la síntesis de la tradición culta y popular en el lenguaje clasicista en Falla, como vía derivada del universalismo, era para los críticos españoles el punto culminante que les separaba de la deformación superficial y la burla de la tradición⁷⁵.

El estreno de *Pulcinella* en 1924 alentó las disquisiciones sobre el retorno al XVIII en obras europeas y españolas. Salazar trató este tema en su comparación de *Pulcinella* y el *Retablo de Maese Pedro*⁷⁶. Esas mismas ideas fueron transmitidas por Mantecón; es interesante ver sus comentarios a *Pulcinella*, fiel reflejo de los de Salazar, para comprender muchos de los aspectos que se destacan en la crítica, y que repercuten en la recepción de la obra de Halffter asimismo⁷⁷. Precisamente destaca esa búsqueda cuestionable de “parentesco espiritual” con el XVIII, como señalábamos antes. Para Salazar, la “deformación” strawinskyana no era, de nuevo, más que una constante que se materializaba esta vez a través de Pergolesi⁷⁸. Halffter era en alguna medida equivalente a Strawinsky en el uso irónico de la tradición, mientras que en Falla Salazar veía siempre un clasicismo como españolismo, interno y subjetivo, que buscaba los elementos profundos de la tradición española culta y popular⁷⁹. Así, los trabajos de Strawinsky, Picasso, Pergolesi y otros artistas clasicistas, como Halffter, se basaban en la deformación. Los atributos neoclásicos pasaban a partir de esta mitad de

⁷² C. M. Arconada: “Música. Conciertos de Primavera: Obras de Turina, Esplá y Halffter”, *La Gaceta Literaria*, 15-IV-1927.

⁷³ C. M. Arconada: “Obras de Turina, Esplá y Halffter”. *La Gaceta Literaria*, 10-V-1927.

⁷⁴ Juan José Mantecón: “La *Sinfonietta* de Ernesto Halffter o la Primavera”, *La Voz*, 6-IV-1927.

⁷⁵ C. M. Arconada: “Música. Conciertos de Primavera: Obras de Turina...”.

⁷⁶ Adolfo Salazar: “Polichinela y Maese Pedro”, *Revista de Occidente*, XI, 1924.

⁷⁷ “Les habrá parecido extraño e incongruente el maridaje de Pergolesi y Strawinsky, aunque reiteradamente hayamos querido mostrar el parentesco espiritual de la música del siglo XVIII con la actual”: Juan José Mantecón: “Musical: Strawinsky dirige su *Pulcinella* y *Pájaro de fuego*”, *La Voz*, 26-III-1924.

⁷⁸ Adolfo Salazar: “La vida musical. Strawinsky. *Pulcinella*, *El Pájaro de Fuego*”, *El Sol*, 26-III-1924.

⁷⁹ “Por qué la obra de Strawinsky tiende a concretar y la de Falla a diluir son corolarios fáciles de sacar comprendido el tema que antecede, así como el general aspecto duro y cortado de la música del eslavo y la tendencia a lo suave y envuelto en el andaluz. La dirección del primero hacia un plano clásico es, asimismo, cosa tan señalada como la del segundo hacia lo romántico. Y verlo así no es sino percibir la recíproca de los pasos naturales que en el camino histórico han conducido a los autores clásicos hacia la farsa y a los románticos hacia la poesía”. A. Salazar: “Polichinella y el Retablo...”.

la década de los veinte por los factores de deformación a través de la sorpresa, el desequilibrio y la brusquedad⁸⁰, y esto fue señalado especialmente, aunque con matices, en *Sinfonietta*.

En este aspecto, y como hemos señalado anteriormente, los criterios estéticos eran similares en música, plástica y literatura⁸¹. El papel de las corrientes plásticas, especialmente el cubismo, como otra de las facetas de la influencia francesa en España, canalizó muchos de los juicios terminológicos desde los cuales se establecían los puntos de observación de las nuevas obras musicales. La importancia del constructivismo musical ya señalado, y su paralelo en concepciones plásticas, estableció la asociación del clasicismo musical a una serie de cualidades extraídas de la arquitectura y la plástica, y viceversa. La ironía comentada, unida al deseo de simplificación y de pureza, fue rasgo también estrechamente ligado a corrientes como el cubismo. La perspectiva de José Carlos Mainer aclara el asunto: "...en ese camino de simplificación y pureza acudieron también los entusiastas del 'cubismo', reduciendo la realidad a planos. Colores rigurosos, líneas [...] (con una voluntad muy lejana del impresionismo naturalista del que procedían) [...] una de las primeras afirmaciones españolas en el terreno de las artes plásticas se produjo en la Exposición de Artistas Ibéricos celebrada en Madrid en el año 1925 y cuyo manifiesto –reproducido, entre otros lugares por la inquieta e importante revista coruñesa *Alfar*– fue firmado por escritores [...] y músicos como Manuel de Falla y Oscar Esplá [...] el manifiesto y la asociación que lo firma tienen un tono ecléctico entre la modernidad cosmopolita y el endeudamiento a lo racial"⁸². Mainer trata también esos aspectos estéticos en la arquitectura y la literatura.

La asociación estética entre las diferentes artes, la aspiración a la Música Pura, la problemática de los Retornos, y la ironía en la creación artística se manifestaron precisamente en un artículo cuyo motivo esencial y punto de partida para estas consideraciones era *Sinfonietta*. Fernando Vela comentaba en 1927 esta obra de Ernesto Halffter poniendo en paralelo sus rasgos estéticos con los del cubismo en su defensa del arte nuevo⁸³. Este autor trataba los rasgos de ironía y deformación del pasado afirmando que "el goce estético en el arte actual pasa siempre por esta actitud irónica frente al pasado, y "nace siempre de la conciencia de una duplici-

⁸⁰ Scott Messing: *Neoclassicism in Music*, Ann Arbor, UMI, 1988, pp. 112-113.

⁸¹ Para profundizar en esta cuestión es útil acudir al libro de John Crispin, que analiza el concepto de vanguardia en las diferentes manifestaciones artísticas de 1915-1936. John Crispin: *La estética de las generaciones de 1925*, Valencia, Pre-Textos, 2002.

⁸² José-Carlos Mainer: *La Edad de Plata...*, p. 194.

⁸³ Fernando Vela: "El arte al cubo", *Revista de Occidente*, nº 46, IV-1927, pp. 55-60.

dad”, y negando por otro lado la capacidad de asentamiento estético en el siglo XX de los nuevos clasicismos, cercano así entonces a planteamientos hechos sobre el retorno al XVIII por críticos musicales como Salazar. Por otra parte corroboraba la concepción de vanguardia, identificada con el Neoclasicismo, como un símbolo de minorías frente al resto de la burguesía, (la impopularidad del *arte nuevo* orteguiano). Y aludía a la cuestión de la Música Pura como irrealizada, porque no se adecuaba estéticamente al periodo artístico y musical, el siglo XX.

La afinidad estética con el siglo XVIII y su problemática a través de la búsqueda formal en el clasicismo eran tratadas también por Salazar en su libro *La música en el siglo XX*⁸⁴. El autor destacaba la indefinición estilística y estética de su siglo y por tanto el alejamiento de la conciencia social y la exaltación de la minoría. Hay un deseo de conciliación estética con el siglo XVIII pero una conciencia de búsqueda y continua renovación formal que para Salazar parecía coartar el ideal formal congruente con el discurrir histórico y social del siglo XX, la capacidad de “estilo”. La vuelta a las formas clásicas se realizaba desde la destrucción de las mismas, lo cual era un modo de evocación que tenía que ver con la idea de metáfora planteada por Ortega y Gasset en *La Deshumanización del Arte* (1925). Para Ortega y Gasset la metáfora era un medio de evitar realidades, un recurso dentro del “tabú” y del proceso de deshumanización⁸⁵. Y para Salazar era precisamente la vía a través de la cual desligarse de toda realidad, posibilitándose una libertad de estilo en la reelaboración.

Sinfonietta intensificó por tanto el sentido de deformación de la tradición culta y los aspectos de juego e ironía, que advinieron con la influencia del París de los Seis, en el análisis de las obras españolas. Si bien en Halffter se destacó especialmente, junto con Falla, el sentido lírico y la expresividad de sus obras, en una tendencia de recuperación seria del pasado, precisamente *Sinfonietta* escapó a estos criterios y demostró el contacto con la generación literaria del veintisiete, y la conversión del Neoclasicismo hasta entonces de índole stravinskyana en un concepto que recibía además la influencia de la estética francesa de los felices veinte, siempre, eso sí, como influencia teórico formal diferente en sustancia del neoclasicismo español de acento nacionalista.

El texto de Fernando Vela tuvo su repercusión, y fue citado en el análisis de *Sinfonietta* que Adolfo Salazar realizó tres años más tarde, en 1930, con ideas similares:

⁸⁴ A. Salazar: *La Música en el siglo XX...*, pp. 183-184.

⁸⁵ J. Ortega y Gasset: “Tabú y metáfora”, *La Deshumanización...*, pp. 74-75.

En el Concurso Nacional de Bellas Artes de 1925, gana Ernesto Halffter el premio del Estado para una composición sinfónica. La suya es una *Sinfonietta* en cuatro tiempos [...] un intrínseco sentido moderno contenido en una forma de equilibrio clásico [...] Al hablar del *Concerto* para clave de Falla, me he referido al “clasicismo metafórico” que presenta y que es un juego en el que se complace Halffter en su *Sinfonietta*. Lo que en Halffter es, en efecto, un reflejo, un color del siglo XVIII más calificado, en Falla es un clasicismo español de más remota fecha, tecla o canto religioso⁸⁶.

Ese “clasicismo metafórico” era explicado de manera más sucinta en los mismos años por la crítica catalana cuando se presentó *Sinfonietta* dirigida por el maestro Lamote de Grignon: “La *Sinfonietta* es una afortunada realización de un fin que muchos persiguen y pocos logran, exponer los más acentuados modernismos musicales bajo las clásicas formas simplistas. Halffter, absolutamente moderno en el fondo, vuelve a lo tradicional en la forma”⁸⁷.

En los años treinta estos conceptos se mantuvieron. La idea de música pura recibió también atención en la recepción de Poulenc⁸⁸, muchas veces comparado con Strawinsky (como haría Cocteau⁸⁹), y todo ello respondía a la pretensión europeísta de asimilar el lenguaje, y solamente el lenguaje, no la estética, de las novedades de París. El tratamiento de *Sinfonietta* demostró la conciencia de la crítica de establecer similitudes lingüísticas con las artes plásticas (vanguardias: cubismo, surrealismo⁹⁰) y la literatura.

El rechazo de Salazar a la objetividad extrema, tanto a la música pura en el sentido estricto, como a la “aplicada”, en el sentido romántico, y representada la primera por el Grupo de los Seis en lo musical, contradecía aparentemente las aspiraciones de las nuevas generaciones de músicos

⁸⁶ A. Salazar: *La Música contemporánea en España*, Madrid, Ediciones La Nave, 1930.

⁸⁷ Z.: “Gran teatro del Liceo. Cuarto concierto de cuaresma”, *La Vanguardia*, 13-III-1928.

⁸⁸ A. Salazar: “Sobre el ballet *Les Biches* de Poulenc”, *Harmonía*, X-1930, año XV, pp. 2-3.

⁸⁹ Jean Cocteau: *Le Coq et l'Arlequin*, Paris, Stock / Musique, 1979, pp. 115-124.

⁹⁰ Ya se ha observado que en las críticas que prestan especial atención a las formas clásicas la figura de Mozart prevalece. Evidentemente su figura simbólica se asocia al “retorno” al siglo XVIII. El ensayo “El Superrealismo musical” (1925) de Arconada, plantea, a través de la idea de surrealismo y las teorías del símbolo y del “retorno” en André Breton, una revisión, o mejor dicho recapitulación del interés por Mozart y Haydn en los años veinte, como representantes de un sumo clasicismo. En el texto se percibe que la cuestión de fondo para la crítica es conseguir formas objetivas en la música a través de la adecuación de una realización estilística a un pensamiento musical fuerte, de ahí la mirada sobre el siglo XVIII. Arconada admite para el pensamiento de los años veinte una teorización de la vuelta a Mozart como representante del clasicismo, comparándola con la explicación que da Breton en el superrealismo de la idea de retorno a la “idealidad, espontaneidad de creación, simplicidad y austeridad decorativa”. C. M. Arconada: “El Superrealismo musical”, *Alfar*, II-1925, pp. 22-31.

españoles⁹¹. Pero en general la crítica fue consciente de que existía una excesiva atención a la técnica dentro del ideal Música Pura, y la rechazó, siendo el principal representante de ello Salazar. En cualquier caso el propio Strawinsky advertía la “lacra patológica” de la música pura en el desconocimiento de las “leyes fundamentales del equilibrio”, y en el orden musical propugnaba “apartar el espíritu de la alta matemática musical para rebajar la música a aplicaciones serviles y vulgarizarla al acomodarla a un utilitarismo elemental”⁹².

Podemos hablar en los años treinta de un “formalismo esteticista”⁹³, que Ernesto Giménez Caballero encontraba en la literatura: “generación antiplebeya, antirromántica, antirretórica, antipatética, pro-cinema, sport, circo, alegría, pureza, matemática”⁹⁴. El llamado Grupo de los Ocho, presentado en 1930 por Pittaluga asumió el sentido lúdico de la música, el sentido de juego, de deporte, de diversión y de ironía muy en relación con la estética de los veinte⁹⁵.

La idea de castellanización se apuntaba en los treinta con las críticas a la obra de Falla, a través de los criterios estéticos de depuración y estilización, en la búsqueda del universalismo, y el rechazo al españolismo pintoresquista. *El Retablo* y el *Concerto* fueron asociados con una restauración que otorgaba un carácter de trascendencia universal y espiritual⁹⁶ a la música española. Los años cuarenta supusieron la intensificación de esta idea. No hay que olvidar la directriz política y el cariz estético consecuente que se asentaron en los años cuarenta en España. El Neoclasicismo se convirtió en estética predilecta⁹⁷:

⁹¹ Estos conceptos eran ya aclarados al principio de la década de los veinte: Adolfo Salazar: “Un músico de 1920. Boceto de un programa de estética”. *El Sol*, I-1920. Su afirmación “estamos lejos de los partidarios de la música pura” implicaba en principio una contradicción con la materialización de ese ideal en la obra de Falla o de Ernesto Halffter. Su matización suponía una similitud ideológica con Falla, que explicaba también la atención a la forma no como “molde” o “tipo”, sino como modelo espiritual, siguiendo la acepción vista de clásico como precepto estético. Salazar se enfrentaba además a uno de los matices de ese ideal de música pura como asociación a la mera idea de impresión y sensación superficiales, en el propio tránsito del Impresionismo al Neoclasicismo.

⁹² I. Strawinsky: *Poética musical*...

⁹³ E. Casares: *La música española hasta 1939*..., p. 312.

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ “Conferencia de Gustavo Pittaluga en la Residencia”, *La Gaceta Literaria*, 15-XII-1930.

⁹⁶ El crítico francés Roland Manuel explica esa vía mística en la obra de Falla, vía espiritual de la tradición española conciliada con el lenguaje moderno del *Concerto*: “Manuel de Falla se ha elevado a la maestría a través de un sendero que se acerca a un “camino de perfección” de los místicos castellanos. Su poética respira el mismo realismo intelectual, la misma alegría espiritual y la misma resistencia a las solicitudes del siglo [...] Nos ofrece, bajo un plan estético, una imagen conmovedora de la instalación dentro de la unidad. El *Concerto* evoca una España completamente espiritual. No traza una armonía de yuxtaposición, pero abstrae y condensa los elementos de su inspiración por una tradición lejana”. A. Roland-Manuel: *Manuel de Falla*, Paris, *Cahiers d'Art*, 1930.

⁹⁷ “El nuevo régimen, el franquismo, tomó el clasicismo como una simbología de la nueva cultura, una nueva forma del pensamiento español (como el *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo). Esta situación duró hasta el comienzo de los años setenta”. Cristóbal Halffter: “Neoclassicismus in

La gran batalla para hacer comprender no ya al público, sino también a los mismos músicos, la trascendencia de la postura estética de Falla, que da adiós al pintoresquismo, tenía su victoria más clara con la *Sinfonietta* de Halffter.../...Halffter, que no había pasado por París, conquista la posibilidad de un nombre que da sentido a toda la obra de Salazar, la posibilidad de una escuela española, a pesar de la justificada inquina de Falla contra esa palabra⁹⁸.

La asimilación del modelo musical del Falla del *Retablo* y el *Concerto* en la obra de Halffter, por los logros tímbricos, el “retorno” al XVIII, etc, tan remarcada por la crítica, se asumió hasta los años cuarenta. Las directrices estéticas de Salazar y su predilección por Ernesto Halffter tuvieron su secuela:

Halffter se asemeja, según ha dicho un autor, a los artistas del renacimiento que descubrían, casi sin darse cuenta, un mundo de perfecciones pretéritas bajo el suelo mismo que pisaban con un paso gentil y elástico [...] El sabe utilizar como nadie el reflejo dieciochesco, y con él construye su *Sinfonietta* que tiene como punto de partida el *Retablo de Maese Pedro*⁹⁹.

Sinfonietta quedaba como herencia directa de lo conseguido en Falla con *El Retablo* y el *Concerto*, si bien se volvía a destacar su tendencia clasicista más adecuada a la europea en su “deformación de la tradición” y en el rasgo irónico. Federico Sopena, hablaba en estos términos de ello:

Mientras la música europea, cansada deportivamente, crea bajo el imperativo de los retornos, la música española abre los viejos libros y se encuentra una flor conservada entre ellos. Es Domenico Scarlatti. [...] Falla da arquitectura a ese perfume y el piano de Halffter intenta una difícil transmigración a la orquesta, no ya la ascética y desnuda del *Concerto* del Maestro sino más riente y alocada¹⁰⁰.

A pesar de la recepción crítica que hablaba de scarlattismo y encuadraba *Sinfonietta* y otras obras de Halffter en esa tendencia, y a pesar de las posturas críticas que intentaban resolver la cuestión del “parentesco espiritual” con el XVIII, el propio compositor resolvía su afinidad con el pasado en una de sus cartas a Falla:

Spanien und seine Bedeutung für meine Schaffen”, en *Die klassizistische moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. Hermann Danuser. Internationales Symposium der Paul Sacher Stiftung, Basel, 1996.

⁹⁸ Gerardo Diego, Joaquín Rodrigo, Federico Sopena: *Diez años de música en España: Musicología, intérpretes, compositores*, Madrid, Espasa-Calpe, 1949, pp. 178-190

⁹⁹ M. Gabriela Corchera: “Ernesto Halffter”, *Diario de Cádiz*, 10-XII-1942.

¹⁰⁰ Federico Sopena: “Cinco sonatas de Castilla con tocata a modo de pregón”, *Revista Música*, I, VII-1952.

...en la Haye y Winterthur ha sido la *Sinfonietta* muy bien acogida [...] mientras que en España y en NY y Buenos Aires casi todas las críticas decían que la influencia principal era la de Strawinsky, y la de Ud., en Bruselas, Holanda no se habla para nada de Strawinsky, únicamente de Ud., de Bach y Haendel [...] Yo reconozco la influencia de Strawinsky como también la de Ravel, creo sinceramente que son bien pequeñas en comparación con la verdaderamente grande influencia que han ejercido sobre mí todas sus cosas, y créame que siento gran alegría cuando al hablar de una obra mía, veo únicamente el nombre de Ud. y de Scarlatti y Bach¹⁰¹.

Estilización y folclore: *Sonatina* (1927-28)

Arconada escribía en 1927, año en que Halffter empezaba a componer el ballet *Sonatina*, sobre el *Concierto* y el *Retablo* de Falla, asociando el clasicismo con el folclore como ejemplo de la conciliación entre la tradición culta y popular:

En Falla no creo que haya habido veleidad alguna al volver sobre formas clásicas. Acaso tampoco en otros artistas. El síntoma es el mismo en todas las artes y en todos los países. El problema es diferente: mientras en otros países se pretendía burlar la tradición, aquí se deseaba restaurarla. Falla con *El Retablo* y *El Concerto* reivindica y remozca nuestra tradición musical. Una tradición clásica, más que folclórica. Pero el clasicismo, girando en torno a temas de danza, está por tanto muy cerca del folclore¹⁰².

Es en las danzas del ballet *Sonatina*, la “Pastora” y la “Gitana”, donde encontramos la utilización de canciones populares en simbiosis con el estilo scarlattiano y el lenguaje moderno de Halffter. La “Danza de la Pastora” se basaba en la canción popular “Me casó mi madre” (el llamado romance de la Malcasada del *Cancionero de Burgos* de Federico Olmeda)¹⁰³. La “Danza de la Gitana” se basó en la canción popular “el Marabú”, una canción andaluza de siglo XVIII que también fue utilizada por Lorca, por Bacarisse, y por Falla en el *Retablo*.

La recuperación de canción popular castellana en el caso de *Sonatina* seguía la línea de asociación del universalismo y el clasicismo con la exaltación de los valores castellanos que se remarcó con motivo del *Concerto* en la crítica. La utilización de los criterios clavecinísticos del *Concerto*, también como exaltación de esta tradición, utilizando elementos

¹⁰¹ Carta de Ernesto Halffter a Falla. Niza, 16-I-1929. Archivo Manuel de Falla.

¹⁰² C. M. Arconada: “El Festival Falla”, *Gaceta Literaria*, 15-XI-1927.

¹⁰³ F. Rodríguez Marín: *Cantos populares españoles. Cancionero de Olmeda*, pp. 106-107.

compositivos neoscarlattianos, está presente en la obra. Las influencias tímbricas de Falla se unen a las de Strawinsky, de la misma forma que en *Sinfonietta*.

Sonatina se dio a conocer por primera vez en su versión pianística —la “Danza de la Pastora” y “Danza de la Gitana”—, en el Teatro de la Comedia en el mismo año 1927, y el intérprete fue el pianista José Cubiles. Basta referirse a la crítica de Mantecón sobre dicho concierto en *La Voz*, para observar cómo los criterios estéticos que informan el neoclasicismo desde los primeros veinte, continúan:

De Halffter estrenaba dos danzas del nuevo ballet *Sonatina*, que el joven músico acaba de componer. Danza de la pastora y Danza de la gitana se llaman: dos deliciosos trozos de música de clara y bellísima textura armónica, de limpia línea melódica: la una, mirando a Scarlatti, la otra, acercándose al andalucismo que propugna Falla. La maestría musical en ellas utilizada es de una riqueza y tersura que se imponen desde el primer momento. Cubiles, con muy buen acuerdo, repitió las dos danzas: redondas de forma, son de un hábil pianismo y de una seguridad de mano que nos hacen ver con gran precisión el camino seguro por el que Halffter marcha a grandes pasos¹⁰⁴.

Mantecón destacaba la “clara y bellísima textura armónica, limpia línea melódica” y la unión de “Scarlatti más el andalucismo”. Halffter representaba para él la síntesis lenguaje español-lenguaje clásico, sin caer en el pintoresquismo, desde que Salazar iniciara este parangón años antes. La misma unión del folclore estilizado que Halffter realizara en *la Corza* está presente en la *Sonatina* con la base de la canción popular castellana, utilizando giros melódicos de referencia andaluza pasados por el tamiz de la obra de Falla.

La sencillez lograda a través de la alusión al siglo XVIII, (aspecto comentado anteriormente en relación a la idea de neoscarlattismo), propugnada por Salazar y sus discípulos con *Sinfonietta*, y el precedente de *Concerto* de Falla, era también de nuevo aludida en las críticas que se realizaron de *Sonatina* en los treinta:

En esta obra, Halffter ha intentado ceñir a un color español el ambiente evocativo de la música dieciochesca que es tema principal de su *Sinfonietta*, depurándolo de cuanto se encuentra redundante o accesorio tanto en la escritura como en la orquestación, que lleva a términos de mayor claridad y sencillez¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Juan José Mantecón: “Un recital del pianista Cubiles en el Teatro de la Comedia”, *La Voz*, 17-XI-1927.

¹⁰⁵ “Suite de concierto del ballet *Sonatina*”, *Concert de Música Hispánica moderna*, 24-IV-1936.

La comparación con *Sinfonietta* también es referente, dado que el núcleo principal lo forman un grupo de pequeños solistas según el criterio orquestal de Halffter alternando solistas (*Danza de la gitana y la Pastora*) y danzas generales (*Doncellas*). La influencia raveliana es apreciable, y la crítica de la época la destacó comparándola con *Le Tombeau de Couperin* en su recuperación de danzas del pasado¹⁰⁶. Las continuas reposiciones de la obra suscitaron nuevas críticas que seguían aludiendo al modelo de *Sinfonietta* y al scarlattismo:

La parte central del concierto las ocupaba nuestro músico sinfónico más joven [...] se antoja esta obra, con estar llena de aciertos y gracias, una cosa menos importante y rotunda que la perfilada y redonda Sinfonietta, que ha bien pocos días oímos a la Orquesta sinfónica. *Sonatina* es ágil, garbosa, no abandona la senda de la inspiración dieciochesca que se complace en cultivar Halffter; abundosa en ricos pormenores, de excelente factura; pero no puedo ocultar mis preferencias por la *Sinfonietta* [...] ¹⁰⁷.

La transmisión de los rasgos clavecinísticos a la orquesta, no sólo venía del juego de timbres asimilado a través del *Concerto* de Falla, sino también de su conocimiento de las *Tres sonatas* de Scarlatti, orquestadas por Roland Manuel¹⁰⁸, repertorio de la orquesta Bética, y por los conciertos de Falla en el Ateneo de Granada, en 1927 (año en que se celebra el centenario de Góngora).

Los mismos valores aparecieron en las críticas de los años cuarenta; como en *Sinfonietta*, la evocación de Castilla a través de la canción popular, en la búsqueda de un nuevo lenguaje español, asociado a un estilo neoclasicista, y alejado del pintoresquismo andaluz. Si bien Halffter utiliza giros andaluces, esta concepción del folclore estilizado, separándole del vanguardismo europeo, que por otro lado era modelo en cuestiones tímbricas (Ravel, Strawinsky), le acercaba al deseo de la crítica española de un lenguaje castellano-universal, propio, que ensalzara la tradición culta y popular española en una síntesis moderna. En el año 1942, se publicó una crítica en el *Diario Musical de Cádiz*, en la que se alude a esa relación de Castilla con *Sonatina*, y se explica, bajo la cuestión estética de los retornos, y la búsqueda de fuentes, más atrás

¹⁰⁶ Gilbert Chase habla del modelo de la *Sinfonietta* y destaca: "la gracia sutil y el refinamiento de construcción que marca las mejores páginas de Ravel y como en el *Tombeau de Couperin* de este compositor, evoca danzas del tiempo pasado: rigaudon, zarabanda, Giga..." Gilbert Chase: *The Music of Spain*, Nueva York, Dover, 1959, p. 214.

¹⁰⁷ J. J. Mantecón: "Concierto de la filarmónica", *La Voz*, 18-III-1930.

¹⁰⁸ Halffter comenta a Falla, en carta fechada 12-V-1924, la lectura de esta versión dentro de su labor como director de la Bética.

en la tradición española, aquel sentido de primitivismo y esencialidad ya tratado:

... Él quiere volver al equilibrio clásico de forma, sin embargo esta forma fina, casi dieciochesca, contiene un afán moderno capaz de encender el ánimo al más decidido admirador de Strawinsky [...] Halffter se asemeja, según ha dicho un autor, a los artistas del Renacimiento que descubrían, casi sin darse cuenta, un mundo de perfecciones pretéritas bajo el suelo mismo en que pisaban con un paso gentil y elástico [...] Él sabe utilizar como nadie el reflejo dieciochesco [...] la vena española de Halffter tiene motivos antiguos, reclinados en un ambiente litúrgico. La armonía se aclara. La línea se hace transparente y se desarrolla sobre un matiz plano, que surge del conjunto instrumental [...] ellas (estas obras de Halffter) tienen la expresión nativa española de algo casi perdido, más perdurante en el ambiente todavía, como esas tablas de altar del siglo XV [...] ¹⁰⁹.

Pocos años después, en el número de la revista *Música* de 1945, dedicado por entero al compositor, pervivían los mismos criterios de descripción de su obra, y se recuperaban los aspectos estéticos de los años veinte, especialmente en la comparación recurrente a Ingres, Picasso (Salazar) o con Strawinsky, y la comparación con el poeta “clasicista” por excelencia en los veinte: Juan Ramón Jiménez. El editorial rezaba así:

Ernesto Halffter ha enraizado en la gracia dinámica y patética de Manuel de Falla una adustez castellana que ha sabido por el ritmo, convertirse en el más garboso de los bríos. La virtud de su música consiste para nosotros, en la transparencia, la eficacia, la claridad de su dicción [...] este hijo mayor de Falla, cuya música, siempre adulta, tiene la frescura de lo naciente y el aplomo de lo conseguido, filtra por el árbol antiguo de la música española, como pocos, la agudeza lozana de una inspiración asistida por la más alta inteligencia. [...] La música de Ernesto Halffter, enraizada, según todos, en Falla, en Ravel y en Strawinsky, trae al mundo musical hispano, principalmente, esa limpieza de dicción, esa eficacia garbosa que nosotros encontramos para entendernos, en Ingres y en los Picasso. Su “sonatina”, como sus “danzas”, remansan un hondo sentimiento en los afilados caminos de su precioso dibujo, y la arquitectura musical de Halffter, esbelta, elegante, recortada, consigue la eficacia penetrante y única que los señaló entre los músicos importantes, siendo Halffter muy joven, por su particular precisión. En la obra de nuestro joven maestro no sobran palabras. Nosotros diríamos que Ernesto Halffter, en eso, es como en poesía, el mejor Juan Ramón. Lo exacto se hace luminoso, no tan apasionado ¹¹⁰.

¹⁰⁹ M. Gabriela Corchera: “Alegria musical de Halffter”, *Diario de Cádiz*, 10-XII-1942.

¹¹⁰ “Ernesto Halffter”, *Música*, nº 14, año II, Madrid, 1-VII-1945, p. 1.

El Scarlattismo fue por tanto siempre marca de la obra de Ernesto Halffter. Hemos destacado las danzas de la *Sonatina* o el acompañamiento pianístico de *la Corza* como ejemplos, porque en ellos era más claro y necesario explicar la comunión de ciertos rasgos estéticos asociados al Neoclasicismo, sin embargo, el scarlatismo como “retorno” al XVIII y modelo melódico y a veces formal está también en su *Sonata para piano* de 1932, terminada en París y estrenada en mayo de 1934. Sobre ella escribía Gerardo Diego también, en 1945:

La sonata está solidamente construida sobre un tema rotundo que en realidad parece el final de una fórmula de cadencia, por lo cual su repetición última, para rematar pomposamente la conclusión, resulta terminante e inapelable. También Falla en el final de su *Concerto* utiliza un tema así, si bien no lo representa como inicial de dicho tiempo. El trabajo contrapuntístico o en severo estilo fugado, siempre utilizando elementos del tema o derivaciones de su fundamento armónico es realmente magnífico [...] un posible encaje prosódico que no solamente no interesa, sino que interesa burlar [...] conocemos perfectamente el truco porque los poetas por aquellos años hacíamos exactamente lo propio, sin habernos puesto de acuerdo con los músicos. Y digamos de paso que no siempre se trata de un truco sino de una necesidad pasional o expresiva. Este es el caso casi siempre cuando el artista se llama Strawinsky, Halffter o Falla¹¹¹.

En la postguerra, el compositor siguió utilizando el lenguaje clasicista, como en obras como la *Fantasía Galaica* (1956), o el *Canticum in Memoriam Johannem XXIII* (1964), y especialmente el *Concierto para guitarra y orquesta*, del cual Enrique Franco, destacando los comunes criterios de claridad tímbrica y de textura, comentó:

Por otra parte, Ernesto Halffter viene realizando la evolución de su manera dentro de una estética rectilínea, lo que quiere decir que no renuncia ni al principio tonal, ni a las herencias –Falla, Ravel y Strawinsky– asumidas ya a través de su obra anterior. En tal sentido el *Concierto* es acaso el más admirable ejemplo de madurada depuración [...] *Fantasía alla madrigalesca*: es una imitación vihuelística de Alonso de Mudarra. Elementos populares, villancicos, ritmo de fandango, elemento dieciochesco, (Boccherini, Soler.) [...] Hay que considerarla post-Falla, incluido el *Concierto* y el *Retablo*¹¹².

En 1985 Halffter compuso la *Sonata homenaje a Scarlatti*, encargada por el Festival de Otoño de Madrid. Además fue estrenada en clave, (14 de

¹¹¹ Gerardo Diego: “La obra pianística de Ernesto Halffter”, *Música*, 14-15, 1945.

¹¹² Enrique Franco: “Ernesto Halffter, última obra, *Concierto para piano y orquesta*”, *Arriba*, 18-VI-1972, p. 18.

octubre de 1985) independientemente concebida tanto para piano como clave. La crítica dijo:

La *Sonata para clave* [...] se hace palpable una vez más la plasmación de lo que me atrevo a calificar como “afectuoso-musical”, por debajo o por encima del juego estético reclamado a veces como inherente a la generación del 27, los “retornos” de Pittaluga en su zarzuela *El Loro*, o de Bautista en su *Cantar del Mío Cid*. No dejan demasiadas dudas acerca del significado último de los compositores que supieron conectar con su tiempo, a la vez que miraban con optimismo la intrahistoria de la mejor música española [...] La partitura, encabezada por la indicación agónica de “allegrementemente mosso”, en compás de tres tiempos, presenta una forma bipartita, con sendas repeticiones, entroncada clara y directamente con la sonata scarlattiana¹¹³.

Sin el análisis de la obra de Ernesto Halffter y su valoración en el periodo de entreguerras, no se puede estudiar el concepto estético de Neoclasicismo, sus connotaciones y su discurrir. Independientemente de su guía estético, Adolfo Salazar, que ensalzó por su poder intelectual, unas figuras u otras, unas obras u otras –cuestión para ser tratada en capítulo aparte–, se confirma que en general la crítica y el pensamiento musical resolvieron considerar a Halffter el perfecto continuador de Falla y el símbolo de un progreso desde un supuesto nuevo clasicismo, basado en lo formal y que asumía las novedades europeas, hasta un nacionalismo “progresista” en última instancia continuador además de los reductos de las generaciones anteriores.

¹¹³ Manuel Balboa: “Sonata para clave de Ernesto Halffter”, 14-X-1985, Notas al programa, *II Semana de Música española: el pasado en la música de nuestro tiempo*.